

LA INFLUENCIA DEL MUSICAL AMERICANO EN GUTIÉRREZ SOTO

Carlos de San Antonio Gómez

El cine ha sido pionero del gusto artístico, de la moda y, en ocasiones, de nuevas imágenes arquitectónicas. Piénsese, por ejemplo, en la ciudad futurista de Fritz Lang para Metrópolis (1926), o en la arquitectura aerodinámica del film Things to Come (1936). Sin embargo, la traslación de esas imágenes al mundo real no siempre fue inmediata. Una de las pocas excepciones son las películas musicales americanas de los años treinta, que dejaron su huella en la arquitectura de los dancing o salas de fiesta. Tal es el caso de Casablanca Dancing-Salón de té, una obra de Gutiérrez Soto hoy desaparecida.

Quizás resulte un tanto sorprendente la asociación de Gutiérrez Soto con los musicales americanos, pero vista la polidébrica personalidad del arquitecto, resulta explicable. Era un hombre vitalista: “siempre he tenido –decía– buen humor, jugaba al fútbol, al tenis, bailaba como una peonza y no perdía fiesta de sociedad; a decir verdad, creo haberlo pasado muy bien”¹. Su pasión por el fútbol, sus compañeros arquitectos le apodaban ‘Pichichi’, le llevó a debutar en Sevilla con el primer equipo del Real Madrid jugando de interior izquierdo. En 1920, recordaba: “he abandonado el fútbol y me dedico al tenis, donde parece que lo hago bastante bien; llegué a ser cabeza de serie de segunda categoría y jugué varios campeonatos de primera”². En 1927, dejó el tenis y se pasó al golf que fue su deporte predilecto.

Esa multiplicidad de aficiones, atisban la personalidad de un hombre activo, animoso, abierto a la novedad, de modales exquisitos y perteneciente a la burguesía madrileña de la que fue su mejor arquitecto³. Su trayectoria profesional es imposible de encuadrar en alguna corriente determinada. Gutiérrez Soto fue siempre un hombre que vivió el momento con intensidad, por lo que su arquitectura siempre se acoplaba a las circunstancias de tiempo y de moda. Tanto se ha hablado del eclecticismo de este arquitecto que, difícilmente, cabría decir algo más. Sin embargo, merece la pena insistir otra vez en su extraordinaria permeabilidad para dejarse influir por lenguajes dispares y, a veces, contradictorios. Posiblemente sea uno de los arquitectos de su generación mejor dotados para la arquitectura. Era capaz de proyectar imágenes de un puro racionalismo junto a otras de sabor regionalista o clasicista.

El Gutiérrez Soto anterior a la guerra civil convivió con el decorativismo Déco, tan apropiado al status social para el trabajaba, y con los derroteros formales del “efímero cubismo, del expresionismo de Mendelsohn y del funcionalismo de Le Corbusier”⁴. Muy clara fue la influencia de Mendelsohn y, como advierte Baldellou, quizás nadie como él “fue capaz, con tanta eficacia, de apropiarse sus imágenes, como después hizo con otras”, aunque sin embargo, “fue incapaz de producir un ‘Mendelsohn’ como el Capitol de la Gran Vía”⁵. El expresionismo mendelsohniano, casi siempre latente, cedió protagonismo a un racionalismo que suprimía algunas sutilezas expresionistas como en la fachada del *Cine Barceló*, en el que conviven, en feliz maridaje, ambas tendencias.

Por la relación con el tema que nos ocupa, como luego veremos, cabría destacar ahora la convivencia de Gutiérrez Soto con el Art-Déco que descubrió en su viaje a París a la Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industriales Modernas, celebrada en 1925. Él mismo diría: “me quedé impresionado por la Exposición”⁶, lo que lleva a decir a Fullaondo que aquel acontecimiento fue para Gutiérrez Soto su “camino de Damasco”⁷. La muestra parisina tuvo gran resonancia entre los arquitectos madrileños y en las revistas especializadas de la época⁸. La Exposición, que tuvo una importancia marginal en lo que concierne a la arquitectura, sirvió para lanzar el Art-Déco “una moda y un nuevo gusto masivo capaz de interpretar ambiciones de renovación típicamente burguesas, pero no provincianas, ofreciendo garantías de moderación y de fácil asimilación. Se trataba de un gusto que, asegura una mediación tranquila entre vanguardia y tradición”⁹, y un “puente entre lo moderno y lo consumista”¹⁰.

No tardó nuestro arquitecto en incorporar a su bagaje formal las sugerencias Déco ni en aplicarlas a su arquitectura. En 1926, poco después de celebrarse la exposición, proyectó el cine Callao donde lo utiliza en la decoración interior, con la intención de buscar “con los motivos decorati-



Fig. 1. Casablanca. Interior.

1. BALDELLOU, Miguel Ángel, *Gutiérrez Soto*, Electa, Madrid, 1997, p. 26.

2. *Ibid.*, p. 22.

3. Es muy abundante la bibliografía sobre Gutiérrez Soto. Citamos como más relevantes dos monografías: AA.VV., *La obra de Luis Gutiérrez Soto*, COAM, Madrid, 1978 y BALDELLOU, M. A., *Gutiérrez Soto*, op.cit.

4. Cita de Gutiérrez Soto tomada de BALDELLOU, M. A., *Gutiérrez Soto*, op. cit., p. 56.

5. Para las dos citas, véase BALDELLOU, Miguel Ángel, “La forma continua. El efecto Mendelsohn”, *Arquitectura*, núm. 318, p. 12.

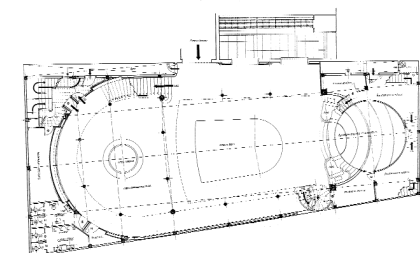
6. GUTIÉRREZ SOTO, Luis, “Cronología esencial vida de G.S.” *Hogar y Arquitectura*, nº 92, Madrid, 1971, p. 148.

7. FULLAONDO, Juan Daniel y MUÑOZ, María Teresa, *Historia de la Arquitectura contemporánea española: Los grandes olvidados*. Tomo II, Munillaloría, Madrid, 1995, p. 315.

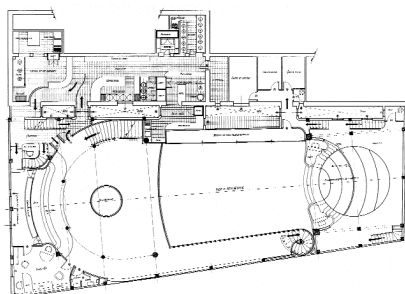
8. Para la difusión en Madrid de esta Exposición, véase SAN ANTONIO GÓMEZ, Carlos de, *20 años de arquitectura en Madrid. La edad de plata: 1918-1936*. Comunidad de Madrid, Madrid, 1996, pp. 242-247. En este texto se recogen parte de los artículos que Bergamín, García Mercadal y Yarnoz, publicaron en el número monográfico de Octubre de 1925, que *Arquitectura* dedicó al evento parisino.

9. TAFURI, Manfredo, DAL CO, Francesco, *Arquitectura contemporánea*, Aguilar, Madrid 1980, p. 263.

10. CURTIS, William JR., *La Arquitectura Moderna*, Hermann Blume, Madrid 1986, p. 236.



2



3

Fig. 2. Casablanca. Planta baja.

Fig. 3. Casablanca. Planta principal.

vos de figuras y pájaros de sus pinturas Casseine, la nota alegre y original que, sin incurrir en grandes atrevimientos, es lo suficientemente moderna para que sea fácilmente comprendida por nuestro público, aún no muy preparado para cosas más avanzadas”¹¹. Un año más tarde, en 1927, continuó con la experiencias Déco en el cine *La Flor* (posteriormente Cine Conde Duque) hoy demolido.

Cuando Gutiérrez Soto hubo de proyectar la arquitectura del *dancing*, en los sucesivos encargos que tuvo, no le fue difícil encontrar un modelo para esas tipologías que él entendía muy bien por su afición por el cine, el baile y las fiestas. La fuerte carga ornamental y de exuberancia formal que, en principio, debería tener el *dancing*, le iba como anillo al dedo al lenguaje decorativo del Art-Déco que él también conocía. Pero además, esos locales eran similares a los que se podían ver en las pantallas de los cines que proyectaban películas musicales norteamericanas. En la estructura decorativa y musical de esas películas, también estaba presente el Art-Déco por lo que a nuestro arquitecto, todo ello le resultaba familiar.

Los motivos Art-Déco aparecían con profusión en estos decorados en la década de los años treinta. No en vano era un lenguaje que expresaba como ningún otro el lujo y el exotismo propios de la sociedad supuestamente feliz que estas películas proponían. Además, la arquitectura neoyorquina abanderaba esta riqueza decorativa en los rascacielos de reciente construcción como con el emblemático Chrysler Building y su remate en punta que dominaba el perfil de Nueva York.

Con respecto a la música que podríamos calificar de Déco, señalamos, siguiendo a Fullaondo, el “fenómeno del mundo representado por Fred Astaire desde América o Chevalier y Mistinguette en París. No en vano, Dan Klein señala que la obra que traducía emblemáticamente, con mayor eficacia, el espíritu del Déco era, precisamente, una canción de Cole Porter, *Anything goes*, estrenada en 1934, que unos cuantos años después llevaría Bing Crosby a la pantalla. Y puestos a pensar en una suerte de culminación espectacular de la música Déco, cabría recordar a George Gershwin con su ballet *Un americano en París*, expresivo incluso en su misma titulación, o en la brillante traducción cinematográfica de Gene Kelly”¹².

Entre los *dancing* o salas de fiesta que proyectó Gutiérrez Soto, destacamos el del sótano del cine *Barceló* y *Casablanca* en Madrid, construidos antes de la Guerra Civil, y en Vigo, el del cine *Fraga* posterior a la contienda. Sin embargo, fue *Casablanca* “el punto culminante de la vena lúdica del autor”¹³ y en el que con más libertad pudo proyectar, ya que no tuvo que ajustarse a la estructura del cine como en los casos del *Barceló* o del *Fraga*.

Casablanca Dancing-Salón de té, que así se llamaba el edificio¹⁴, estaba situado en la Plaza del Rey y, por lo tanto, era vecina del también desaparecido Circo Price. No resistió a la piqueta de la incultura, la especulación y el desdén de sus propietarios, de las autoridades y de la sociedad en general. Siguió el camino de tantas otras obras adscritas a los movimientos antiestilísticos de la vanguardia que, con el tiempo, fueron denominados estilo Bauhaus, Déco, expresionista, racionalista, futurista, organicista. Su arquitectura acabó siendo como la de las películas musicales en las que se inspiró: un fotograma que a lo más desata nuestra imaginación de un mundo inexistente.

La conexión entre el Art-Déco y el film no se limitó sólo a los musicales, ya que en la mayoría de las películas de la época, como en las de los hermanos Marx, las sugerencias Déco estaban presentes. Tampoco el caso de Gutiérrez Soto y su relación con el cine era algo único, muchos arquitectos y diseñadores de aquellos años se sintieron inclinados por la escenografía como Lee Simonsen, Norman Bel Geddes o Ruhlman. Fullaondo señala que en Madrid, también Feduchi “se sintió atraído por la decoración escenográfica. Su gestión en este campo, desde sus primeros intentos en la UFA, resultó dilatada. Y quizás explique parte de su relación con la óptica americana del Déco, entendida en términos, evidentemente, algo teatrales. El Capitol y sus camarotes navales, sus bares y cinematógrafos, constituyen, una vez más, un isótopo, no solamente del Normandí, sino del recurrente paquebote de los Marx”¹⁵.

La misión de la arquitectura del film, es recrear una apariencia de realidad a través de un artificio escenográfico que engañe a los sentidos para que la percepción espacial del espectador le haga sentirse en un mundo real. Así por ejemplo, con los decorados de las películas musicales, el espectador recrea su mundo de ilusión donde la imaginación se desborda y le hace ser prota-

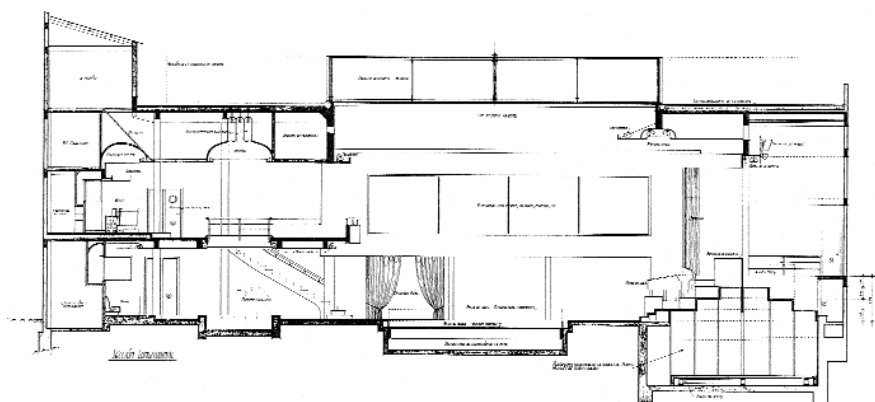
11. GUTIERREZ SOTO, Luis, “El Cine del Callao”, *Arquitectura*, Febrero de 1927, p. 61.

12. FULLAONDO, J. D. y MUÑOZ, M. T., op.cit., pp. 324-325.

13. BALDELLOU, Miguel Angel, *Gutiérrez Soto*, op. cit., p. 259.

14. El edificio fue publicado al poco de construirse en *Arquitectura*, nº 171, Septiembre-Octubre, 1933, pp. 190-205 y en *Obras*, nº 24, Noviembre, 1933, pp. 426-435. Es abundante la bibliografía sobre esta obra, véase también, LA REDACCION, “El Cabaré «Casablanca» del arquitecto D. Luis Gutiérrez Soto, 1933. Antología”, *Arquitectura*, Septiembre-Octubre de 1982, pp. 53-58.

15. FULLAONDO, J. D. y MUÑOZ, M. T., op.cit., pp. 327.



4

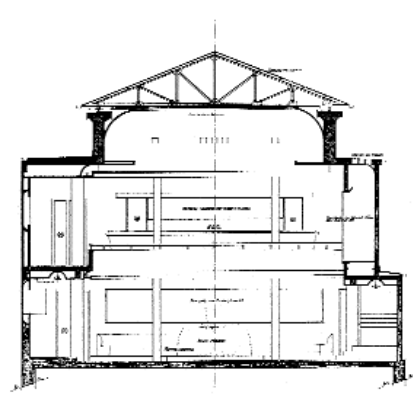
gonista junto a Fred Astaire y Ginger Rogers de una historia fantástica y feliz. Ese mundo de ficción fue el que Gutiérrez Soto quiso recrear en *Casablanca* al concebir el “espacio como si se tratase del decorado de una comedia musical en el que todos pudieran ser como actores y actrices de cine”¹⁶. Lo que pretendió, según sus palabras, fue crear un ambiente, escenificar un lugar “lanzarse por el camino de la fantasía y caer casi dentro del peligroso terreno de la escenografía”¹⁷, en el que el espectador es, a la vez, protagonista. La influencia de estas películas musicales en el gusto de los años treinta y cuarenta fue grande: un decorador contaba como cierto cliente se decidió por una oficina “más avanzada” tras ver algo parecido en una película de Astaire y Rogers¹⁸.

El argumento habitual de la mayoría de las películas musicales, era la combinación de una o varias historias sentimentales ambientadas en un mundo sin problemas donde, incluso, las situaciones más dramáticas, se resolvían felizmente, con unos cuantos pasos de baile de Fred Astaire, Ginger Rogers o Eleanor Powell, en el gran show final que tenía lugar en un lujoso club nocturno. El espectador participaba de un mundo de ilusión en el que los protagonistas, él y ella, eran guapos, ricos y felices. Ese mundo moderno, lujoso y sofisticado se ambientaba en una arquitectura *ad hoc* en la que los recursos escénicos casaban más con el esplendor Déco que con la austeridad racionalista. Juan Antonio Ramírez destaca entre las películas de escenografía Art-Déco con ramalazos expresionistas *Broadway* (1929); y entre los racionalistas a *Gold Diggers of* (1935), sin olvidar las reminiscencias de la Bauhaus en la célebre *Rhapsody in Blue* (1945)¹⁹.

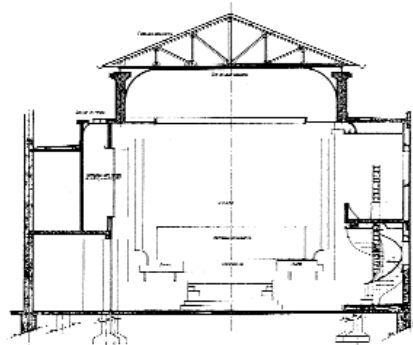
De todas formas, la escenografía de los musicales de Hollywood incluidos *Gold Diggers of* y *Rhapsody in Blue* “aun siendo moderna, estaba en las antípodas del espíritu austero y funcional del racionalismo”²⁰. En este sentido, Gutiérrez Soto se expresa de igual forma cuando describe *Casablanca*: “el arquitecto en este caso tiene que dejar a un lado todos los racionalismos puros de la moderna arquitectura: aquí todo es *mentira*, todo es *truco*; de nada serviría hacer un dancing de una pureza de líneas perfectamente arquitectónicas, sin alegría y sin vida; el arquitecto tiene que olvidar todos los prejuicios de perfección, para crear un *ambiente*, pues el racionalismo de un cabaret, como el de todo local esencialmente comercial, es el lograr la máxima atracción del público, que en este caso concreto ha quedado reducido a engañar piadosamente al espectador, haciéndole creer que puede tomar confortablemente un whisky bajo la suave luz de las estrellas”²¹.

Para crear esa ilusión en el espectador, el arquitecto confió en su afición por el baile, en su imaginación y en su ya dilatada experiencia profesional. Por ello, “en la elección de materiales decorativos, el arquitecto ha pretendido lograr el máximo efecto con el mínimo coste, logrando una sensación de lujo discreto, simplemente con el contraste de colorido de sus muros y telas, el brillo de sus cristales de concha y dorados y el infinito de sus fondos y espejos”²². Aquí es donde Gutiérrez Soto maneja el repertorio Déco en su línea de lujo y sofisticación tan en boga en aquellos años.

Las características comunes en el vocabulario Déco eran los colores fuertes, las superficies relucientes, la combinación de materiales diversos: mármoles, aluminio, latón, nácar, niquelados y los de reciente aparición: formica, baquelita, cristal de espejo. Además utilizaban todo



5



6

Fig. 4. Casablanca. Sección longitudinal.

Figs. 5 y 6. Casablanca. Secciones transversales.

16. BALDELLOU, M. A., *Gutiérrez Soto*, op. cit., p. 259.

17. GUTIÉRREZ SOTO, Luis, “Casablanca. Dancing-Salón de té”, *Arquitectura*, nº 171, Julio de 1933, p. 190.

18. RAMÍREZ, Juan Antonio, *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*, Hermann Blume, Madrid, 1986, p. 278.

19. *Ibid.* p. 279.

20. *Ibid.* p. 281.

21. GUTIÉRREZ SOTO, Luis, “Casablanca. Dancing-Salón de té”, op. cit. p. 198.

22. *Ibid.* p. 198.



7



8



9

Fig. 7. Casablanca. Escenario.

Fig. 8. Casablanca. Interior.

Fig. 9. Casablanca. Rotonda de la planta principal.

23. "El edificio Capitol en el centenario de su construcción", La Redacción, *Arquitectura*, Mayo-Junio de 1982, p. 57.

24. FULLAONDO, J. D. y MUÑOZ, M. T., op.cit., pp. 317.

25. Ibid. pp. 315.

un repertorio de inspiración exótica: vestimentas árabes y orientales, ballets rusos, motivos aztecas y de los indios pieles rojas. A esto se unió el descubrimiento de la tumba de Tutankamon, en 1922, que inspiró una línea estilística con reminiscencias del antiguo Egipto. El Art-Déco se extendió fundamentalmente en Francia y en Estados Unidos. En Francia se pueden citar los diseños de relojes de la firma Boucheron, la alta costura de Paul Poiret y Coco Chanel, las cristalerías y joyas de Lalique. En Norteamérica destaca la decoración de los rascacielos de Nueva York, especialmente el Chrysler y el Empire State construidos en torno a 1930. Sus muebles, lámparas, pavimentos, revestimientos... son la auténtica expresión del lujo y elitismo que definía a una sociedad de ricos mecenas y gente de mundo de un ritmo de vida rápido y extravagante.

En España, también irrumpió con fuerza este estilo pudiendo citar como obra cumbre la decoración interior y todo el mobiliario —incluso el menaje— del edificio *Capitol* de la Gran Vía de Madrid, obra de Luis Feduchi, al que ya nos hemos referido anteriormente²³. Otro ejemplo emblemático en el más puro Déco, fue la cristalería del hall de la *Facultad de Filosofía y Letras* de la Ciudad Universitaria de Madrid, hoy desaparecida. No hay que olvidar que para algunos como Fullaondo, el Déco fue el denominador común de la arquitectura de la llamada Generación del 25, por lo que el elenco de edificios se extendería a todos los levantados por estos arquitectos. Es más, Fullaondo llega a denominar a la Gran Vía madrileña, por lo menos en parte, como "gran avenida Déco"²⁴, ya que muchos "de los mejores edificios podrían ser ampliamente entendidos dentro de esa misma angulación"²⁵.

Aunque *Casablanca* sea una obra menor de Gutiérrez Soto, quizás por eso mismo, aparezca aquí más pura y con más fuerza su poliédrica personalidad, con la variante Déco en todo su esplendor. Fue una obra concebida para el espectáculo, en la que los aspectos lúdico y decorativo cobraban especial relevancia. Ya desde entrada al recinto se hacía una declaración de intenciones de lo que se iba a encontrar el espectador en su interior. Flanqueaba la entrada una gigantesca palmera de neón cuya desproporción aportaba un toque surrealista al conjunto. En su interior, no faltaban algunas de las notas del vocabulario Déco resuelto con gran cuidado, hasta en los menores detalles: contraste de colores de sus muros, pavimentos y telas, el cristal de concha, dorados, espejos, palmeras, fuentes, rayos, la luna y la estrella del pavimento.

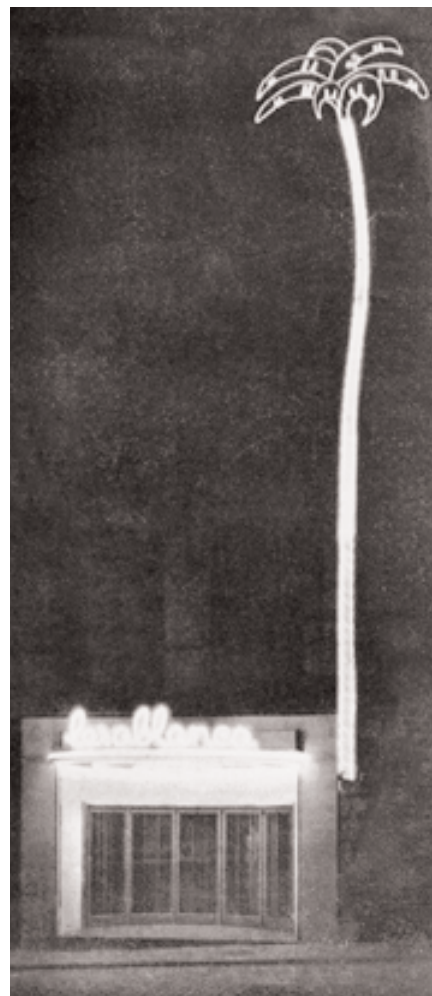
En cuanto a los medios técnicos, se emplearon los más modernos. La estructura era de hormigón; la calefacción y la refrigeración por aire; la iluminación estaba muy estudiada "para lograr los efectos de luz, de día, noche y amanecer", con proyectores estratégicamente situados y juegos de agua y de luz que fingían ese exterior y provocaban efectos de ilusión en los espectadores. Contaba también con una plataforma móvil en el escenario para la orquesta y los números



10

escénicos. El techo, sobre la pista de baile, tenía una gran cristalera practicable, para que, en cualquier época, se pudiera tener la sensación de “ver las estrellas”.

En la planta, Gutiérrez Soto hace alarde de su natural maestría para resolver solares complicados. Todo el edificio se concibe con una secuencia espacial que culmina en la imponente sala. Su foco de atracción lo forman el escenario escalonado y móvil para la orquesta y la pista de baile. A ambos lados, y a dos niveles, se organizan los espacios para los espectadores que son a la vez actores del espectáculo. Es una concepción de club nocturno análoga a la que, según Juan Antonio Ramírez, Van Nest Polglase utilizaba en las escenografías de los musicales compuestas de escalera central, pista de baile y dos alas laterales con palcos para los espectadores. Esta tipología puede apreciarse en *Flying Down to Rio*, de 1933 —año en que se construyó *Casablanca*—, en *Roberta* (1935), en *Swing Time* (1936) y en *The Gay Divorce* (1934)²⁶.



11

Fig. 10. Casablanca. Vista de la sala.

Fig. 11. Casablanca. Entrada.

26. RAMÍREZ, J. A., op. cit., p. 278.

Fig 12. Fotograma de *The gay divorce*. (1934).Fig. 13. Fotograma de *Swing Time*. (1936).

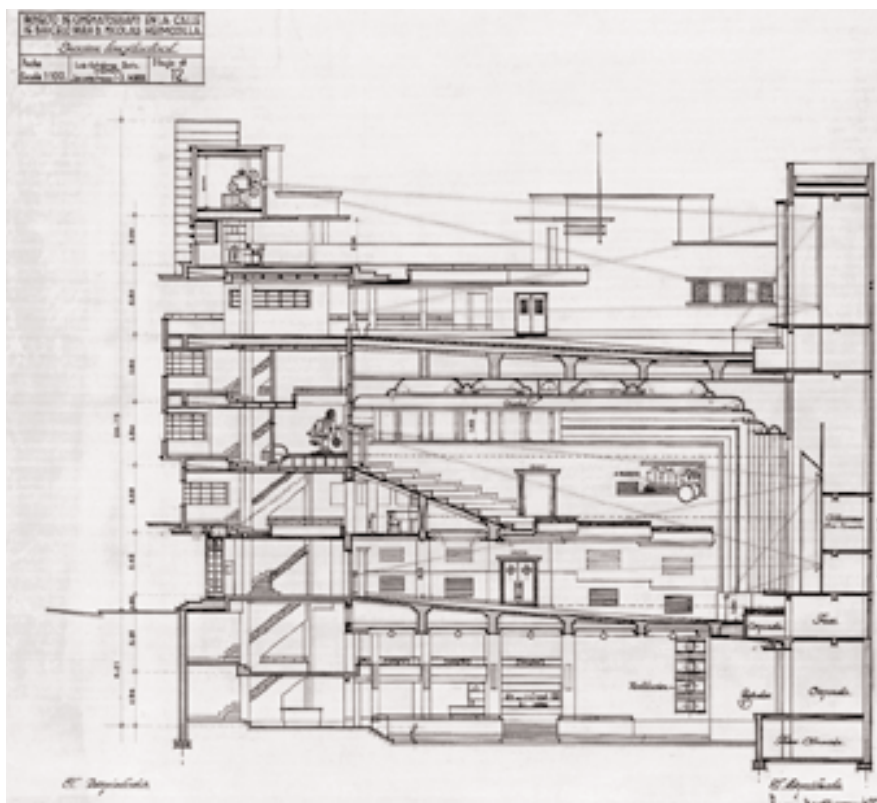
12



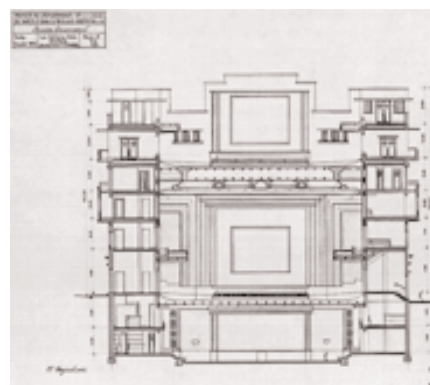
13

La riqueza espacial de *Casablanca*, no fue capaz de conseguirla Gutiérrez Soto en la sala del *Barceló* ni en la del *Fraga*, entre otras cosas, por estar condicionado por la estructura del cine y por la altura del local que le impedía situar la claraboya en el techo, uno de los elementos clave de aquella.

El *Dancing Barceló*, que ese es su nombre original, ocupa el sótano del cine del mismo nombre y data de 1930. Su tipología aunque es similar a la de las otras dos salas, al ser anterior está



14



15

Fig. 14. *Dancing Barceló*. Sección longitudinal.Fig. 15. *Dancing Barceló*. Sección Transversal.Fig. 16. *Dancing Barceló*. Interior.

menos evolucionada. Tiene una concepción espacial más rígida en la interacción de las distintas zonas. Aunque pueden diferenciarse el escenario, la pista de baile y la zona de espectadores, están rígidamente dispuestos y con poca fluencia espacial. Así, en el piso superior, los espectadores ocupan palcos, por lo que su integración visual no es tan clara. También, el escenario para la orquesta, se dispone como una unidad independiente adosada a la sala y no integrada en ella. Por otra parte, la decoración es más austera que en *Casablanca* donde la fantasía Déco se desborda.

La tercera sala que comentamos es la del *Teatro Cine Fraga* de Vigo fechado en 1942. Con la experiencia de *Casablanca* y la misma tipología, Gutiérrez Soto resuelve con más acierto que en el *Barceló* la integración espacial. Por ejemplo, el escenario sí se integra en la sala; los espectadores no ocupan palcos sino plataformas alrededor de la pista de baile con acceso directo a ella. Sin embargo, esta sala carece de la fresca Déco de *Casablanca*, ya que en aquel momento corrían otros aires para nuestro arquitecto. Era entonces cuando construía el Ministerio del Aire y el Palacio March en Palma de Mallorca, tiempos de un clasicismo retórico. Por otra parte, como señala Baldellou, la proximidad geográfica del Teatro Rosalía de Antonio Palacios, parece que influyó en el monumentalismo del *Fraga*²⁷.

De las tres salas, *Casablanca* ya no existe. Fue una obra de su tiempo y aunque pudiera ser definida como menor en el impresionante elenco de su autor, no por ello es de las menos importantes; todo lo contrario, fue proyectada según una concepción global y con un objetivo meridianamente claro: el espectáculo. A los rigoristas les parecerá ecléctica y, sin duda lo es, pero representa —mejor que muchas otras— la personalidad ambivalente de su autor. El edificio nació con vocación efímera al volcar todo su ser en la escenografía y la decoración que, con el paso del tiempo, quedaron obsoletas y en desuso cuando cambiaron costumbres, gustos y modas; incluso el propio nombre, *Casablanca*, nos recuerda a Bogart, una época que ya nunca volverá. No se pudo, o no se quiso, o no se supo adaptar *Casablanca* a las nuevas costumbres y modas y quizás haya sido mejor así, porque ya no sería aquella *Casablanca* que permanece, irremediabilmente, unida al nombre de su autor.



16

27. BALDELLOU, M. A., *Gutiérrez Soto*, op. cit., p. 233.

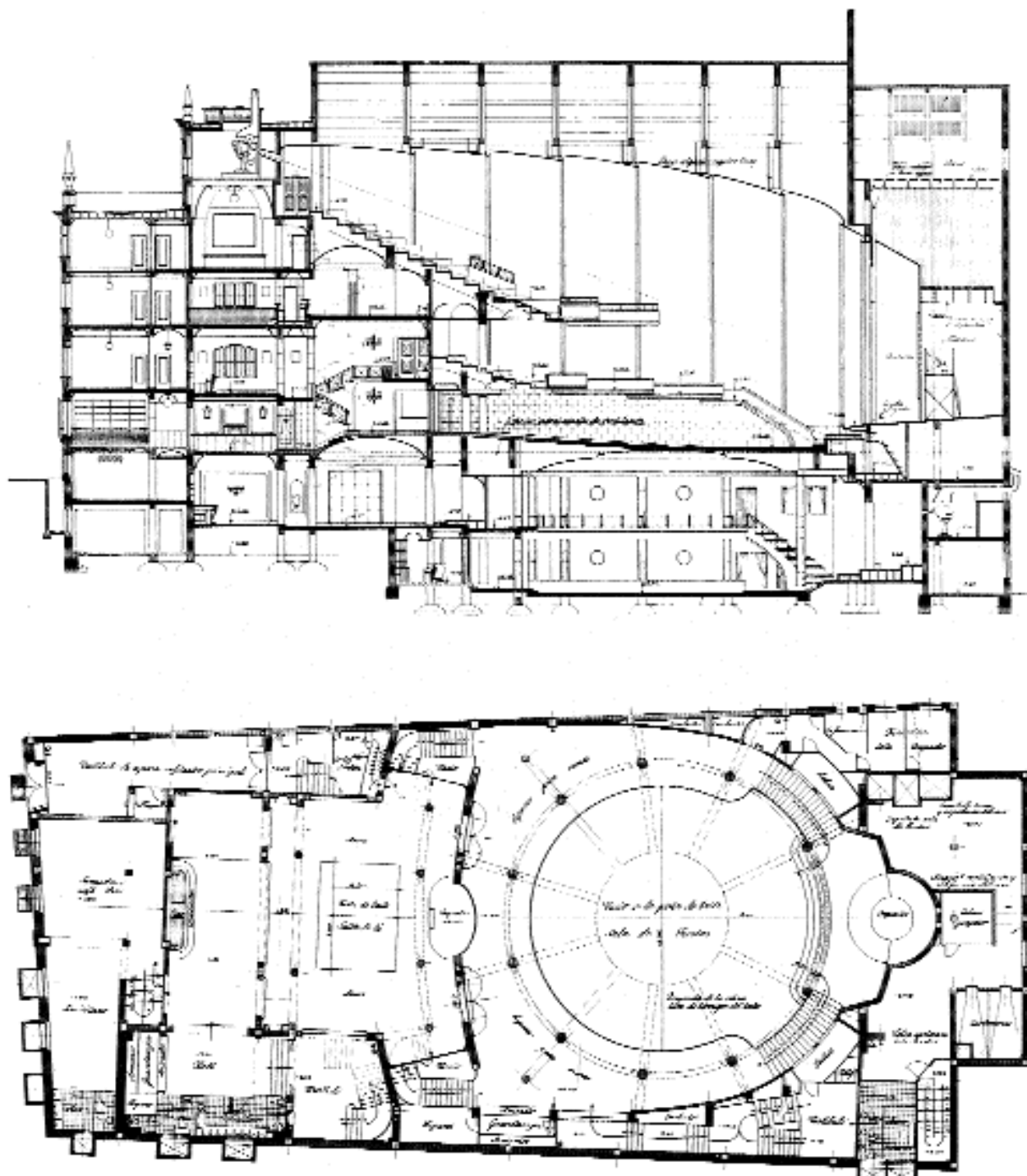


Fig. 17. Sala de fiestas Fraga. Sección longitudinal y planta.